

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

6. Jahrgang

März 1953

Heft 3

ZUR PROBLEMATIK DER LEIHAUSSTELLUNG

Goya in Basel

Meisterwerke der Malerei bewegen sich in den letzten Jahrzehnten in größerer Zahl am ehesten bei politisch „günstigen“ Konstellationen. Als die kleinen Nationen und Fankreich Ende der zwanziger Jahre die Freundschaft Englands suchten, sah man die unvergeßlichen Ausstellungen der holländischen, der flämischen, der französischen Kunst in Burlington House, ja selbst eine persische Ausstellung war damals dort möglich. 1936 schickte Mussolini die italienische Kunst in einer unvorstellbar reichen Auswahl als Gesandten nach Paris, unversichert, durch eine Kompanie Gendarmerie geschützt. Nach diesem Kriege war es der deutsche, der österreichische Kunstbesitz, der entweder im Osten verschwand, oder im Westen, bis tief nach Amerika hinein auf Ausstellungen wanderte.

Die Schweiz wurde 1939 die Nutznießerin einer einmaligen Situation, als nämlich die Pradobilder in Genf im Völkerbundsgebäude deponiert wurden, um sie vor Kriegsschäden zu schützen. Damals fand jene denkwürdige Ausstellung der Meisterwerke des Prado statt, auf der sich noch einmal die Kunstfreunde der Welt trafen, sich gemeinsam freuten und sich für lange Zeit, sehr bewußt, Adieu sagten. Jene Ausstellung hinterließ bei den interessierten Schweizern, besonders in Basel, den Wunsch eine Goya-Ausstellung, den zu verwirklichen sie 13 Jahre warten mußten. An diesem Plan so lange Zeit festzuhalten, ermutigte sie wohl der Erfolg jener außerordentlichen Ausstellungen, die inzwischen seit 1945 in der Schweiz stattfanden, „Caritas“-Veranstaltungen der Notzeit nach dem Kriege, die den beteiligten fremden Instituten hohe Eintrittsgelder in Schweizer Franken einbrachten und den beteiligten Gelehrten den ersten Aufenthalt in der Schweiz nach dem Kriege ermöglichten.

Nach den Verlusten, wie der übereilten und dadurch mißglückten Restaurierung des schönsten Werkes von Rembrandt, der Braunschweiger Familie, die durch diese

Ausstellungen entstanden, fragt heute noch niemand. Immerhin macht sich eine starke Ausstellungsmüdigkeit bemerkbar, die auch die Schweizer Unternehmungen trifft.

Soweit der internationale Kunsthandel an dem Gelingen der Ausstellungen in der Schweiz interessiert ist, etwa der Pariser Handel an den Ausstellungen des Œuvre's von Dufy in Genf, von Matisse in Luzern, von Monet in Zürich, von verkäuflichen Werken neuerer französischer Kunst in Bern, gelingen diese über die Maßen. Denn die Schweiz ist heute das feinsinnigste Käuferland und konkurriert in der Fähigkeit zur Wahl, aber auch in der Bereitstellung der Mittel mit den Vereinigten Staaten. Doch fiel dieses Interesse des großen Handels im Falle Goya weitgehend weg, denn um ein gesichertes Werk von Goya zu plazieren, bedarf es heute keines Ausstellungszettels auf dem Keilrahmen, eher gefährdet das Ausstellen die guten alten Zuschreibungen. Goya ist selten, für ihn gilt schon fast der Ausdruck des Pariser Handels für die alten Meister, deren Gemälde alle in festen Händen sind: «Il ne travaille plus».

Es waren also die politischen Beziehungen, die anzuspannen waren, um zu einem Erfolge zu kommen. Die Botschaften und die Minister wurden in Bewegung gesetzt, jedoch maß man in Spanien der Basler Ausstellung nicht die gleiche Bedeutung bei, wie der Bostoner Goya-Ausstellung im Herbst 1953. Während man dorthin Hauptwerke aus dem Prado schicken wird, lehnte man dies für Basel ab. Jedoch konnte der frühere Leiter des Basler Kunstvereins Lichtenhan in Spanien selbst erreichen, daß über 100 Zeichnungen, die Lichtenhan mit höchstem Sinn für künstlerische Qualität auswählte, aus dem Besitz des Prado und der Biblioteca Nacional zur Verfügung gestellt wurden. Durch diesen Kompromiß verlegte sich der Schwerpunkt von den Gemälden auf die Graphik und die Zeichnungen, wenn man den Plan nicht fallen lassen wollte.

Um nicht ganz auf Bilder zu verzichten, suchte man weiter aus aller Welt an Gemälde zu kommen, nahm, was man erreichen konnte, so die beiden riesigen Allegorien aus der Frühzeit, die sich seit Jahr und Tag unverkäuflich im Besitze einer New Yorker Kunsthandlung befinden und die nun im Hauptsaal der Ausstellung, obwohl es sich um echte, wenn auch stark restaurierte Bilder handelt, den Gesamteindruck verfälschen. Man hätte sich noch im letzten Augenblick, nachdem man übersah, wie viel — oder wie wenig — Zusagen für Bilder vorlagen, entscheiden sollen, den Akzent der schweizerischen Ausstellung ganz und bewußt durch eine konzentrierte Anordnung des Gezeigten auf das zeichnerische Werk zu legen. Wären Zeichnungen und Radierungen in den beiden hinteren Oberlichtsälen gemischt zur Schau gestellt, die Bilder aber in die Eingangsräume gehängt worden, so wäre diese räumliche Akzentverteilung der Hervorhebung der größeren künstlerischen Qualität zugute gekommen. So aber wurde das lebendige Interesse der Besucher durch die gleichförmige Hängung und Rahmung der großen Folgen in nicht immer besten Drucken in den gangartigen ersten Räumen ermüdet und schließlich von der wechselnden Qualität der Gemälde enttäuscht.

Wir gehen auf die problematische Seite der Ausstellung so ausführlich ein, nicht um die Mühen der Veranstalter zu schmälern, sondern um klarzulegen, daß heute

die nur teilweise Verwirklichung einer ursprünglich großen Planung nicht selten von vornherein einen Mißerfolg im höheren Sinne bedingen muß. Besucherzahlen und Propagandaerfolge dürfen darüber nicht hinwegtäuschen, sie sollten eher die Verantwortlichkeit der kleinen Gremien, bei denen schließlich die Entscheidungen liegen, noch mehr schärfen, nur Ausstellungen durchzuführen, die die heutigen Vorstellungen eines Künstlers, einer Künstlergruppe, einer Zeitspanne an Hand von Originalen tatsächlich bildhaft verwirklichen. Wie in dem Besucher der französischen Ausstellung in Hamburg und München infolge der ihr auferlegten Einschränkungen ein antiquierter Eindruck von französischer Malerei hervorgerufen wurde, der der Bedeutung und der inneren Aktualität entbehrte, die das heutige Bild vom Ablauf der französischen Kunst im hohen Grade besitzt, so geht in Basel der Besucher, trotz der gemachten Anstrengungen, aus der Ausstellung mit einer falschen Vorstellung vom Maler Goya und einer ungenügend akzentuierten vom Graphiker Goya davon.

Dabei fehlt im Falle Goya die innere Aktualität keinesfalls. Uns scheint, daß der Wunsch der Basler Kunstfreunde, die Goya-Ausstellung nicht scheitern zu lassen, sogar sehr tief wurzelt: nämlich darin, die Leiden, die Dämonien, denen die Stadt in zwei Kriegen entgangen ist, im Bilde nachzuerleben, sie sich wenigstens auf dem Umwege über das Ästhetische zu vergegenwärtigen.

Für den fremden Besucher warf die Ausstellung die entscheidenden Fragen der Goya-Forschung, aber auch der Goya-Deutung an Hand der Originale auf. Namentlich der Einblick in die Arbeitsweise des zeichnenden und radierenden Goya, in die Verkoppelung von zeichnerischer Vorbereitung und graphischer Ausführung war — obwohl in der Hängung nicht genügend berücksichtigt — höchst aufschlußreich. Auf die Abhängigkeit des Graphikers vom Auge des Malers wiesen die Gemälde, namentlich die Skizzen, immer wieder hin. Die sich hieraus ergebenden Zusammenhänge und Erkenntnisse sollen an Hand der Ausstellung — der umfängliche Katalog mit 20 Tafeln liegt jetzt erst vor — und einiger neuerer Arbeiten über Goyas Graphik in einem zweiten Aufsatz gesondert dargestellt werden.

Doch schien es wichtig, das „videant consules“ aus Anlaß der Basler Ausstellung einmal laut und deutlich auszurufen!

Erhard Göpel

REZENSIONEN

Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk. HANS VOGEL: *Pommern.* Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 1952. 4^o. 4 Bl., 78 S. mit Abb. im Text.

Der vorliegenden neuen Folge des Schinkelwerkes darf schon insofern besondere Bedeutung beigemessen werden, als hier das Wirken Schinkels in einer preußischen Provinz behandelt wird, deren weitaus größter Gebietsteil der deutschen kunstwissenschaftlichen Forschung vorläufig unzugänglich ist. Der uns damit aufgezwungene Verzicht wiegt um so schwerer, als Pommern in der Kunstgeschichtsschreibung bis

1945 ohnehin etwas zu kurz gekommen ist. So darf man es wohl dem Walten eines unbegreiflichen Vorurteils zuschreiben, daß beispielsweise Franz Kuglers 1840 erschienener Pommerscher Kunstgeschichte, die übrigens die erste kunstgeschichtliche Gesamtdarstellung einer geschlossenen deutschen Kulturlandschaft überhaupt war, nicht jene breite Nachfolge monographischer Bearbeitungen beschieden war, wie dies bei Werken von gleich grundlegender Bedeutung in anderen Gebieten selbstverständlich geworden ist. Die veralteten und das 19. Jahrhundert überhaupt nicht berücksichtigenden Kunstdenkmäler-Inventare, die erst kurz vor dem Kriege durch zwei neue Kreisbände (Bütow und Kammin-Land) ergänzt wurden, konnten diese Lücke nicht schließen. Zwar wurden seit dem Wirken Otto Schmitts in Greifswald die Einzeluntersuchungen zur pommerschen Kunstgeschichte häufiger. Auch die in der Reihe „Deutsche Lande — Deutsche Kunst“ erschienenen Bände des Deutschen Kunstverlages haben weiten Kreisen Deutschlands Einblicke in die Geschichte der pommerschen Kunst vermittelt. Helmuth Bethe schrieb noch 1937 sein verdienstvolles Buch über die Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge, zeitlich begrenzt freilich durch das Aussterben des Herzogshauses im Jahre 1637. Und schließlich konnte durch den verstärkten Einsatz der Denkmalpflege seit 1930 manches Zeugnis der städtischen und ländlichen Kultur des Landes wieder in das Gegenwartsbewußtsein zurückgerufen werden, wobei sich gerade das Bild der pommerschen Architektur um 1800 in ganz neuen Umrissen vor dem geschichtlichen Hintergrund abzeichnen begann. Aber diese und andere verheißungsvolle Ansätze vermochten sich nicht mehr zu einem wissenschaftlichen Gesamtbild der Kunst des Landes zu runden, in dem vor allem zur Architektur des Klassizismus noch manche Fragen offen blieben.

Unter diesen Umständen also und weil völlig unbekannt ist, was an Bauten im östlichen Pommern, die der Mitwirkung Schinkels ihr Entstehen verdanken, einschließlich ihrer archivalischen Belege noch vorhanden ist, gewinnt die Arbeit Hans Vogels über die pommersche Tätigkeit Schinkels — ähnlich dem 1941 erschienenen schlesischen Schinkelband Günther Grundmanns — den Charakter eines Dokumentarwerkes. Vom Verfasser bereits früher in Angriff genommen, wurde sie zweimal während der Drucklegung vernichtet, konnte jedoch auf Grund der geretteten Unterlagen jetzt endlich mit Hilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft erscheinen. So blieb wenigstens das literarische Denkmal eines wichtigen Abschnittes der pommerschen Kunstentwicklung erhalten.

Vogel gründet seine ausgebreitete Kenntnis der Materie auf frühere Studien, die er insgesamt der Baukunst des deutschen Klassizismus und im einzelnen den Stettiner Baumeistern des ausgehenden 18. Jahrhunderts gewidmet hat. Diese Voraussetzungen werden gleich in dem einleitenden Kapitel spürbar, das die pommersche Baukunst in den Jahrzehnten vor Schinkels Wirksamkeit behandelt. Selbstverständlich stehen hier Vater und Sohn Gilly im Mittelpunkt. Aber gerade an ihrem Beispiel wird überzeugend deutlich, wie sich die Erfordernisse der ländlichen ökonomischen Architektur, die später das spezielle Lehrfach des pommerschen Baudirektors David Gilly an der Bauakademie in Berlin war, mit dem künstlerisch-architektonischen Streben

der „jungen Bewegung“ begegneten. Sein Sohn Friedrich allerdings (geb. in Altdamm bei Stettin) hat der pommerschen Heimat kein Bauwerk hinterlassen, aber — was der Verfasser hier nur andeuten konnte — die Eindrücke, die er von der Teilnahme an den Dienstreisen seines Vaters durch die Provinz in einer Fülle von Zeichnungen mit nach Hause brachte, blieben nicht ohne Einfluß auf seine spätere künstlerische Entwicklung. Nicht minder wichtig waren die anderen neuen Impulse im Lande: in Stettin leiteten der aus Kammin gebürtige David Christlieb Meyer und der Schlesier Karl Friedrich Weyrach einen neuen Abschnitt bürgerlicher Wohnhausarchitektur ein, in Köslin wurde 1819—23 die Friedrich-Wilhelm-Vorstadt angelegt und im Westen des Landes, in Putbus auf Rügen, entstand seit 1810 auf Initiative des Fürsten Malte von Putbus die letzte groß angelegte fürstliche Residenz und zugleich die erste Seebadanlage an der Ostsee durch den fürstlichen Baumeister Steinbach, für dessen künstlerische Herkunft der Verfasser — überzeugend — die Gillyschule in Anspruch nimmt.

Schinkel traf also, wie man sieht, eine sehr eigenständige und zum Teil bedeutende Bauentwicklung in Pommern an. Darin sowohl wie in seiner zentralen Stellung innerhalb der preußischen Baudeputation lag es begründet, daß sein Wirken in Pommern mehr in den Grenzen einer korrigierenden Einflußnahme blieb, als daß es zu einer eigenen Bautätigkeit größeren Ausmaßes gekommen wäre — eine Tatsache, die man in dem dem Katalog vorangestellten Kapitel über Schinkels Beziehungen zu Pommern gern etwas stärker betont sehen würde. Denn gerade um die Jahrhundertwende zeigte sich ja in Pommern erstmalig wieder seit dem Mittelalter und der Renaissance eine bemerkenswerte künstlerische Selbständigkeit, mit der Schinkel sich hier und da kritisch auseinanderzusetzen hatte. Interessant ist zudem, daß seine Beziehungen zu Pommern *prima vista* — wenn auch nicht klar erwiesen — genealogischer Art waren (Äbte gleichen Namens im Kloster Eldena) und wieder in familiäre Bande einmündeten durch seine Eheschließung mit Susanne Berger in Stettin (1809). Die Fülle seiner Zeichnungen und seiner sehr lebendigen Berichte von seinen zahlreichen dienstlichen und privaten Reisen durch die Provinz zeigen darüber hinaus, ähnlich wie bei denen Gillys, welche befruchtende Wirkung die ältere Kultur des Landes, das geistige Leben Stettins wie auch die Landschaft auf ihn ausübten. Sein Verhältnis zu Pommern war also durchaus nicht das einer einseitigen administrativen Einwirkung auf die Bautätigkeit im Lande, sondern nährte sich stark aus einer geistigen Wechselwirkung zwischen dem Menschen und der Landschaft. Dieser Gedanke gewinnt bei der Lektüre in stets gewandelter Form Gestalt, so daß man es kaum vermißt, wenn er nicht eindeutig ausgesprochen wird.

Der folgende Katalog, entsprechend dem für die Provinzbände des Schinkelwerkes festgelegten Schema aufgliedert nach Wohn- und Schloßbauten, Behörden- und Verwaltungsbauten, Denkmälern und Denkmalpflege, gibt eine klare und in der kritischen Sichtung des Materials äußerst zuverlässige Abgrenzung Schinkelscher Tätigkeit in Pommern. Daß das 1810 über dem Oderufer erbaute Tilebeinhaus zu Stettin-Züllchow — mit seiner Inneneinrichtung bis 1945 eines der bezauberndsten

Ensembles klassizistischer Wohnkultur in Mittelpommern — nach den nunmehr aufgefundenen früheren Entwürfen Schinkels diesem nicht mehr zugeschrieben werden kann, überrascht nicht und tut der kulturhistorischen Bedeutung dieses Hauses keinen Abbruch. Im übrigen ist auch in diesem Band durch die vielen eingestreuten Berichte und Briefe, die wieder in Kursivdruck abgesetzt sind, die Arbeit ungemein lebendig gestaltet und so durch den Künstler selbst der Umfang seiner Mitwirkung an den einzelnen Bauvorhaben erläutert worden, ergänzt durch Zeichnungen und Aquarelle. Dadurch wird der Eindruck ein sehr unmittelbarer. Nicht immer war ein Verwaltungsakt der Baudeputation der Anlaß zu Schinkels Eingreifen. Das künstlerische Interesse des Kronprinzen Friedrich Wilhelm (IV.) vermittelte oft erst die Einschaltung des Künstlers, so bei der Einfügung des Mittelturmes am Jagdschloß Granitz auf Rügen in einen bereits bestehenden Plan, beim Bau der Fürstentreppe und des Oderturmes am Stettiner Schloß, bei der Hauptwache in Stettin u. a. m. Das Merkmal seiner schöpferischen Idee bleibt immer sichtbar, auch wenn durch die Zweckbestimmung die Formensprache im einzelnen häufig abgewandelt wird. Der auf quadratischem Grundriß erbaute, durch klare Horizontalen und Vertikalen gegliederte Baukörper des Leuchtturmes von Arkona (1827) ist so deutlich die Konzeption seines Geistes wie die an oberitalienische Munizipalbauten erinnernde Stettiner Börsenfassade (1833), deren Parallele übrigens mehr noch als im ersten Entwurf Schinkels zur Hamburger Oper in der Arkadenarchitektur des Hamburger Börsensaales von Wimmel (1841), einem Schüler Schinkels, wiederzufinden ist. Der andere Lieblingsgedanke des Künstlers, die Neugotik, kommt im Neubau des mittelalterlichen Rathauses zu Kolberg zum Ausdruck — bezeichnenderweise übrigens unter der örtlichen Bauleitung Zwirners, des späteren Kölner Dombaumeisters. Aber diese Arbeit fällt eigentlich schon mehr in seinen Tätigkeitsbereich als Denkmalpfleger.

Schinkels Wirken als Denkmalpfleger in Pommern ist ihm angesichts seiner persönlichen Verbindung mit der Provinz offenbar ganz besondere Herzenssache gewesen. Dies spricht übrigens nicht nur aus seinem Bericht über die Klosterruine Eldena. Es ist zu begrüßen, daß der Verfasser dieses Kapitel sehr ausführlich behandelt hat. Berücksichtigt man die verschiedenen Wandlungen, die Auffassung und Methodik der Denkmalpflege in den letzten 130 Jahren erfahren haben, und liest man dann die in Schinkels Berichten empfohlenen Maßnahmen, so ist — jedenfalls was die architektonischen Probleme betrifft — nicht eine darunter, der man als moderner Denkmalpfleger nicht zustimmen könnte. Ihm ist beispielsweise zu verdanken, daß der prachtvolle Lettner aus der 1. H. des 15. Jahrhunderts im Kolberger Dom nicht dem damaligen Sinn für kühle, neugotische Innenräume geopfert wurde. Umgekehrt stand Schinkel nicht an zu empfehlen, das Innere der Marienkirche zu Stralsund, die durch Krieg und Besatzung ihre gesamte Ausstattung verloren hatte, in der nunmehr ausschließlich architektonischen Wirkung zu belassen, ja sogar eine dem protestantischen Gedanken fremde bühnenmäßige Erhöhung des Binnenchores mit breiter Freitreppe zu vertreten. Diese Fälle sind sehr lehrreich. Ehrfurcht vor dem Alten mit Mut zum Neuen zu verbinden, war auch für den Begründer der preußischen Denkmalpflege

schon eine Frage des Taktes und nicht irgendeiner doktrinären „Einstellung“. Und man kann nicht gerade sagen, Schinkel sei für seine Zeit kein moderner Architekt gewesen.

Das letzte Kapitel behandelt gemäß der generellen Gliederung die Auswirkungen der Schinkelschule in Pommern. Im Mittelpunkt stehen hier die späteren Ausbauten der Residenz Putbus. Man wird dem Verfasser zustimmen müssen, wenn er hier die Mitwirkung Schinkels gänzlich ausschließt und diese Arbeiten dessen Jugendfreund J. G. Steinmeyer auf Grund der archivalischen Quellen beläßt. Dennoch bleibt es merkwürdig, daß an dieser monumentalsten klassizistischen Bauplanung und -ausführung in Pommern Schinkel selbst nicht beteiligt war, namentlich, wenn man den engen Kontakt des Fürsten Malte von Putbus mit dem preußischen Hof berücksichtigt.

Die unter jedem Kapitel sehr übersichtlich aufgeführten Quellen- und Schrifttumsnachweise gehören ebenso wie die abschließende Anordnung der ausführlichen Register zur Gesamtplanung der unter der Schriftleitung von Paul Ortwin Rave herausgegebenen Schinkelpublikation, die mit dieser zur rechten Stunde erschienenen ausgezeichneten Arbeit erneut in ihrer einzigartigen Bedeutung bestätigt worden ist.

Joachim Gerhardt

FRIEDRICH WINKLER, *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff*. Die Baseler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1951. 80. 118 S., 88 Tf.

In den letzten Jahren hat sich Friedrich Winkler in mehreren Arbeiten eingehend mit dem deutschen Holzschnitt des 15. Jahrhunderts und der Dürerzeit befaßt. Nun liegt eine Monographie des Narrenschiffs von Sebastian Brant vor, das 1494 bei Bergmann von Olpe in Basel erschienen ist. Winklers Buch ist die reife Frucht einer langen Beschäftigung mit dem Stoff, aus der Fülle der Kenntnis geschrieben und von einer starken Überzeugung getragen. Nicht immer ist es leicht, in das Dickicht der reichen Beobachtungen einzudringen, denen oft nur der mit dem Spezialgebiet Vertraute zu folgen vermag.

Schon lange gibt es für die Philologen die kritische Textausgabe des Narrenschiffs von F. Zerncke (1854), während die Holzschnitte durch die zwei Faksimile-Ausgaben von F. Schultz (Straßburg 1913) und H. Kogler (Basel 1913) zugänglich gemacht worden sind. Im Bereich der Dürerforschung haben diese Illustrationen, seit Daniel Burckhardt 1892 sein Buch „Dürers Aufenthalt in Basel“ veröffentlicht hat, im Mittelpunkt kritischer Untersuchungen gestanden. Aber eine solch durchgreifende Analyse der Holzschnitte, wie Winkler sie nun vorgenommen hat, lag noch nicht vor, obgleich die bisherigen Bearbeiter zu ähnlichen Ergebnissen wie er gekommen sind.

Mit besonderer Intensität geht Winkler zunächst dem Hauptmeister des geschnittenen Werkes, Dürer, nach. Er zeigt, daß die Illustrationen eigentlich freie Begleitbilder zu Sebastian Brants Text sind. Daher fühlte der Dichter sich verpflichtet, für den Leser nochmals die Illustrationen erklärende, kurze Verse hinzuzufügen. Es zeugt von einem großen Verständnis von Dichter und Verleger, daß sie — im Gegensatz

zu den Gepflogenheiten der Vergangenheit — dem Illustrator solche Freiheiten einräumten. Von Sebastian Brant weiß man, welchen Anteil er auch in späterer Zeit an den Illustrationen seiner Bücher nahm, so z. B. an den Arbeiten von Hans Weiditz für die deutsche Ausgabe von Petrarcas Trostspiegel. Wir glauben auch, daß der einzigartige Erfolg des Narrenschiffs, 'der es zu einem volkstümlichen Buch machte, sicherlich auf die Illustrationen mit zurückzuführen ist.

Zu den 73 Holzschnitten des Narrenschiffs, die von der Hand Dürers herrühren, stellt Winkler fest, daß der Illustrator bestimmten Schemata folgt. So bringt er Bilder, die nur eine Figur enthalten (Gänse-, Krähen- und Dudelsack-Narren), ferner zwei-, drei- und mehrfigurige Kompositionen. Um auf dem kleinen Raum den vielbewegten Bildern Ausdruck zu verleihen, bedurfte es einer neuen graphischen Sprache, und hierzu wiederum mußte ein neues Einverständnis zwischen dem entwerfenden Künstler und dem Holzschneider erreicht werden. Der Ausdruck wird auf die Konturen verlegt, die von einem Schattensystem aus reinen Parallellagen begleitet sind; Kreuzlagen werden prinzipiell vermieden. Es ist nicht zu verwundern, daß bei vielfigurigen Blättern der Reißer nicht abzuschätzen wußte, was der Holzschneider zu leisten imstande war. So entstehen neben Holzschnitten, bei denen wir fühlen, daß die Vorstellung des Reißers im Druck nahezu erfüllt worden ist, auch andere, die wirr und ungeschickt geschnitten sind. Der junge Dürer hatte nicht wie Holbein seinen Lützelburger oder Burgkmaier seinen Jost de Necker zur Verfügung, die die Ideen des entwerfenden Künstlers in feinfühligster Weise auszudrücken verstanden.

Winkler geht genau auf den Text des Buches ein und analysiert ihn in seiner Beziehung zu den Bildern, die das Wort so neuartig und von einem starken Naturgefühl erfüllt ausdeuten. Dürer gestattet sich gelegentlich erstaunliche Freiheiten. Er konzentriert sich auf das naturalistische Beiwerk: bei dem „Nesträuber“ (Tf. 11) interessieren ihn der kraftvolle Baum und die Vögel am Boden mehr als der herabstürzende Narr, und bei dem „Vogelfänger“ (Tf. 10) hockt die menschliche Figur an den Rand gedrängt, und die Landschaft mit dem Buschwerk und den davonfliegenden Vögeln füllt die Fläche. In der Zierlichkeit der Bewegung empfinden wir noch die Verwandtschaft mit Schongauers Werken, doch darüber hinaus eine neue schöpferische Kraft, die von dem spätgotischen Manierismus wegstrebt. Noch etwas anderes tritt hinzu. Die illustrierten Werke des 15. Jahrhunderts mit ihrem flächigen Konturschnitt waren auf Bemalung angewiesen. Mit einem Male entstehen nunmehr lebendige Schwarz-Weiß-Bilder, die wie der Kupferstich auf Kolorit verzichten können, deren Ausdruckskraft im Gegenteil durch eine Bemalung nur Einbuße erleiden konnte. Eine wichtige Feststellung Winklers ist ferner, daß gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Malerei sowohl wie der Kupferstich einen entscheidenden Einfluß auf den Holzschnitt gewinnen und daß hierbei Dürer und Wolgemut die treibenden Kräfte sind. — Nach der eingehenden Analyse einer Reihe von Holzschnitten Dürers, die die Verschiedenheit der künstlerischen und technischen Ausdrucksmittel des Werkes zeigen, geht Winkler auf die restlichen 32 Holzschnitte ein, unter denen eigentlich nur 15 eine gewisse Beachtung verdienen. Winkler nennt ihren Reißer den „Haintz-Narr Meister“

(Tf. 67 ff.). Er ist als ein Lückenbüsser zu betrachten, der, wie man annimmt, im Anschluß an den Hauptmeister, Dürer, arbeitete, als dieser nicht mehr zur Verfügung stand. Er wird zwar von Dürer inspiriert, bleibt aber doch stark an die Vergangenheit gebunden. Seiner Landschaft fehlt die Dynamik, und sie erinnert an die malerische Form der Illustrationen Wolgemuts im Schatzbehalter.

Über die Hälfte des Textes nehmen die im Untertitel erwähnten Abhandlungen Winklers ein („Die Baseler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der alt-deutsche Holzschnitt“). Sie geben einmal ein Zeitbild des Holzschnitts vor der Jahrhundertwende und behandeln dann die Tätigkeit des jungen Dürer am Oberrhein und in Nürnberg, bevor er Meister wurde. Den Narrenschiff-Illustrationen werden die 45 Holzschnitte des Ritters vom Turn, 1493 bei Furtter in Basel erschienen, gegenübergestellt. Sie sind einheitlicher geschnitten, „so subtil, daß die Ausführung an Kupferstiche erinnert“. Auffallend in diesem Werke sind die vielen Darstellungen von Innenräumen und die Schilderung der Landschaft. Winkler spricht davon, daß sich hier „der erste reine Widerhall eines Naturgefühls in der Holzschnittkunst“ findet.

Weiter zurückgehend gelangen wir zu den 18 kleinformatigen Blättchen des Hortulus Animae, die sich mit Dürers Tätigkeit in Basel verbinden lassen. Es sind eilige Gelegenheitsarbeiten, die gegenüber dem „Narrenschiff“ und dem „Ritter vom Turn“ kaum ins Gewicht fallen.

Das umfangreichste Frühwerk Dürers bilden die 140 Illustrationen zu den Komödien des Terenz. Sie scheinen sein erster Auftrag in Basel gewesen zu sein. Wieder ist die Sonderstellung der Arbeiten zu berücksichtigen. Dem gleichmäßigen Aufbau liegt ein mittelalterliches Vorbild zugrunde. Hier können wir einmal beurteilen, wie der schlecht geschnittene Holzschnitt zur Vorzeichnung steht. Von der langen Reihe der gezeichneten Stöcke im Baseler Kupferstichkabinett sind nur wenige vergrößert im Holzschnitt ausgeführt worden. Die übrigen zeigen sorgfältige Reinzeichnungen, denen Vorstudien vorangegangen sein müssen. Warum sie nicht ausgeführt wurden, kann mancherlei Gründen zuzuschreiben sein, möglicherweise der Unfähigkeit des Xylographen.

Eine Einzeluntersuchung wird dem Hieronymus im Gehäuse von 1492, bei Kessler in Basel erschienen, gewidmet. Dieses großformatige, schwerfällig geschnittene Blatt zeigt bereits naturalistische Züge, wie sie für die späteren Baseler Folgen charakteristisch sind.

In einer gesonderten Betrachtung vergleicht Winkler eine Gruppe von Holzschnitten miteinander, die er in die Zeit 1495/96 setzt, vor den ersten signierten Holzschnitt (Männerbad). Es sind die Albertina-Passion (Tf. 57, 58), die Große Kreuzigung, der Sebastian (Ausschnitte finden wir auf Tf. 64 und 65) und der Christophorus (B. 105). Zweifelloos steht überall Dürers Persönlichkeit dahinter, aber der Eindruck der einzelnen Blätter — besonders wenn wir sie uns in ihrer Originalgröße vorstellen und nicht in der irreführenden Formatgleichheit der modernen Reproduktionen — ist nicht einheitlich. Ich frage mich, ob dieser Eindruck allein den verschiedenen Holzschnidern zuzuschreiben ist, oder ob nicht doch eine fremde Künstlerpersönlichkeit

außer dem Schneider einzuschalten ist, die Dürerische Motive zusammenbaut. Das gilt vor allem von dem Sebastian und der Großen Kreuzigung. Hier kommen wir an die Grenzen der Möglichkeit, mit stilkritischer Untersuchung eine Entscheidung zu treffen. Mir scheint die Winklersche Erklärung, daß der Eindruck dieser Uneinheitlichkeit nur durch das Experimentieren des jungen Künstlers hervorgerufen wird, nicht ausreichend. Von einem solchen Experimentieren ist in den Baseler Buchholzschnitten keine Spur zu finden.

Eine ausführliche Monographie des Straßburger Kanonholzschnittes aus dem Missale Speciale von 1493 folgt. Obgleich es häufig reproduziert und erwähnt worden ist, hat sich seit der Veröffentlichung durch Peartree 1906 niemand eingehend mit dem Blatt befaßt. Winkler macht es zu einem Markstein in der Dürerforschung, sagt, es sei „ein blitzender Diamant unter Kieselsteinen“ innerhalb der deutschen Kanonholzschnitte. Man mag die Frage aufwerfen, wer der Schneider war. War es Dürer selbst, so kann der Hieronymus-Holzschnitt nur von anderer Hand geschnitten worden sein.

Kürzer äußert sich Winkler über den Gerson (Tf. 56). Ich finde die Figur Dürer nahe und anders gesehen und gezeichnet als die umgebende Landschaft. Vor allem bei dem Engel kann ich zu Dürer keinerlei Beziehung sehen.

Ein kurzes Kapitel, nur locker im Zusammenhang mit den Narrenschiff-Illustrationen stehend, enthält Winklers zu weiterer Forschung anregende Bemerkungen über die Buchillustration an Dürers Wirkungsstätten in Basel, Straßburg und Nürnberg. Ich gehe nicht auf die vielverzweigte gedrängte Übersicht ein, die der Buchillustration in Nürnberg gewidmet ist, in deren Zentrum der Verleger Koberger und der Maler Michael Wolgemut stehen, dessen positive Leistung nach Winkler „die Übertragung des stecherischen Stils Schongauers in den Holzschnitt“ ist.

Im Laufe seiner Untersuchung stellt der Verf. fest, daß die Gegner der Burckhardtschen These unter dem Druck des Beweismaterials im Rückzuge seien, angesichts der Vergleichsreihen, die mehrere Forscher wie Meder, Römer, Weixlgärtner und ich aufgestellt haben. Diese Vergleichsreihen zeigen die enge Beziehung der Frühwerke der Baseler Zeit zu Dürers anerkannten Arbeiten, Zeichnungen und Kupferstichen, auf. Die neuen Ausdrucksformen der Baseler Graphik, die nirgends sonst im deutschen Holzschnitt zu finden sind, werden kontinuierlich in den allgemein anerkannten frühen Arbeiten entwickelt. Der Baseler Holzschnitt ist die Wiege einer neuen naturalistischen Formensprache. Würde man an der Hypothese festhalten, daß wir in den Baseler Holzschnitten den Lehrer Dürers vor uns haben, so würde Dürer selbst zu dessen Nachahmer, was eine unmögliche Vorstellung ist!

Ich frage mich, wie ist es überhaupt nach Burckhardts Veröffentlichung zu dem Dürer-Streit gekommen? Der Baseler Hieronymus von 1492, das einzige gesicherte Dokument von Dürers Tätigkeit für den Holzschnitt am Oberrhein, ist ein unzureichendes Vergleichsobjekt für die aus einem anderen Geiste geborenen kleinen Buchillustrationen. Vielen Beurteilern fällt es scheinbar schwer, von dem überwältigenden Eindruck des gereiften Dürer aus den Weg nach rückwärts zu beschreiten. Die kleinen

Holzschnitte der Frühzeit haben einen schlechten Stand gegenüber Dürers Holztafel-
drucken, die mit dem „Männerbad“ beginnen. Die Verschiedenartigkeit und Spärlich-
keit der Dokumente aus der Zeit der Wanderschaft erschweren die Vergleichs-
möglichkeiten, und es bedarf eines scharfen Zusehens, um die engen Beziehungen
zwischen den Baseler Holzschnitten und den dokumentierten Werken der Graphik
und Zeichnung und den ersten Kupferstichen herzustellen.

Die Arbeit Winklers schließt mit Zusammenstellungen der Literatur über die
Narrenschiff-Holzschnitte und die Straßburger Kreuzigung. Edmund Schilling

FRANZ WINZINGER, *Albrecht Altdorfer, Zeichnungen*. München o. J. (1952).
R. Piper & Co., 8^o 122 S., 156 u. 13 Abb., 4 Farbtafeln.

Nachdem Friedrich Winkler in vier gewichtigen Bänden des Deutschen Vereins
für Kunstwissenschaft den imponierenden zeichnerischen Nachlaß Dürers dargeboten
hatte, dem wenige Jahre später die Zeichnungen Hans von Kulmbachs und Schäufele-
ins und, unter der Kommentierung C. Kochs, die kritische Ausgabe der Zeichnungen
Hans Baldung Griens folgte, mußte eine entsprechende Zusammenfassung der Zeich-
nungen Albrecht Altdorfers als eine ebenso verlockende wie dringliche Aufgabe der
kunsthistorischen Forschung erscheinen. Dieser Ausgabe hat sich Franz Winzinger
angenommen, der nunmehr das lange erwartete Ergebnis seiner Studien vorlegt.
Reinhard Piper, der in seinem Verlagswerk der deutschen Graphik von jeher ein
ganz persönliches Interesse gewidmet hat, ließ dem Buche alle verlegerische Sorgfalt
angedeihen, und so ist es nicht nur ein wissenschaftlicher Gewinn, sonder zweifellos
auch für den kunstinteressierten Laien ein hoher Genuß, diese reiche Bildwelt eines
der größten deutschen Zeichner der „klassischen“ Zeit in solcher Geschlossenheit zur
Hand zu haben.

Die fast ausnahmslos originalgroßen, in wichtigen Fällen durch entsprechende Aus-
schnitte ergänzten Bildwiedergaben sind — von gewissen durch die Vorlagen be-
dingten Schwankungen abgesehen — ausgezeichnet. Allerdings wird man stets zu
bedauern haben, daß selbst gute Autotypen nicht wieder als Vorlagen für weitere
wissenschaftliche Zwecke (Lichtbild usw.) dienen können. Vier gute Farbtafeln geben
als Korrektiv einen gewissen Eindruck von der für Altdorfer so wichtigen Halb-
dunkeltechnik und von der farbigen Wirkung der bildmäßigen Aquarelle.

In seiner Anlage folgt der Band weitgehend der in den Bänden des Deutschen
Vereins für Kunstwissenschaft bewährten Einteilung mit einleitendem Text, kritischem
Katalog und dem — soweit unsere augenblickliche Kenntnis reicht — fast voll-
ständigen Bildmaterial. Dabei ist die streng chronologische Ordnung aus andersartigen
Erwägungen nicht konsequent eingehalten. Leider ist dem Verfasser — worauf mich
E. Schilling aufmerksam macht — eine Helldunkelzeichnung im Metropolitan Museum
in New York mit der Darstellung von Simson und Delila nicht bekannt geworden,
die, 1506 datiert und mit dem Monogramm bezeichnet, die Gruppe der frühesten

Arbeiten um ein wesentliches Beispiel bereichert hätte. Im Interesse der ikonographischen Vollständigkeit wäre noch die Einbeziehung gewisser Kopien und Schularbeiten Altdorferschen Gepräges erwünscht gewesen (z. B. Adam und Eva, Karlsruhe).

Nach den Monographien von M. J. Friedländer (1891 und 1923), H. Tietze und L. Baldass (beide 1923) und zahlreichen Einzelbeiträgen hat Altdorfers zeichnerisches Werk eine erste spezielle Bearbeitung gefunden in dem Buch von Hanna L. Becker über „Die Handzeichnungen Albrecht Altdorfers“ (München 1938), in dem die Verfasserin das bis dahin bekannt gewordene Material mit scharfem Blick und reifem, vorsichtig abwägendem Urteil geprüft und in einem sorgfältig gearbeiteten Katalog zusammengefaßt hat. (Es hätte deshalb unbedingt vermieden werden sollen, daß das Buch Winzingers, und sei es auch nur auf dem Schutzumschlag, als „das erste grundlegende Werk über A. Altdorfer als Zeichner“ angekündigt wird.)

Vergleicht man das Gesamtbild des gezeichneten Werkes von A. Altdorfer, wie es sich bei Winzinger darstellt, mit den Ergebnissen der früheren Forschung, insbesondere mit dem genannten älteren Buch, so läßt sich zunächst rein statistisch Folgendes feststellen: Das kritische Verzeichnis von H. L. Becker führte 76 Zeichnungen als „eigenhändige“ Arbeiten Altdorfers an, denen 115 zugeschriebene Blätter, Kopien und Zeichnungen aus dem näheren Umkreis gegenüberstehen. In dem Katalog Winzingers erhöht sich die Zahl der als eigenhändig betrachteten Arbeiten auf 117, denen sich 12 Werke von zweifelhafter Eigenhändigkeit bzw. Nachbildungen verschollener Originale und 27 Schulzeichnungen anschließen. Zu den beiden letzten Ziffern ist zu bemerken, daß H. Beckers Verzeichnis alle bekannten Repliken und Kopien Altdorferscher Kompositionen einzeln anführt, während sie bei Winzinger nur bei dem Original oder der jeweils besten Replik zitiert werden. Der große Unterschied in der Zahl der Originale aber erklärt sich einerseits aus dem sehr bescheidenen Zuwachs von in der Zwischenzeit neu aufgetauchten Zeichnungen (2), bzw. von bisher unbeachteten oder nicht selbständig gezählten Zeichnungs-Rückseiten, andererseits durch die verschiedene Beurteilung bereits bekannter Blätter, insbesondere aber — und dies ist zweifellos das gewichtigste Problem — durch die Aufnahme von 28 Randzeichnungen aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians in das Werk Altdorfers.

Mehr als irgendwo gibt es bei Altdorfer Grenzfragen der Zeichnungskritik, in denen eine Entscheidung zwischen Original, eigenhändiger Wiederholung, Schülerarbeit und Kopie (vielleicht sogar fremder Erfindung in Nachahmung des Meisters) kaum mit Sicherheit zu treffen ist. Gegenüber den vorsichtig zurückhaltenden, zuweilen wohl etwas zu strengen Urteilen H. Beckers nimmt Winzinger im allgemeinen einen weitherzigeren und in Bezug auf die Urteilsmöglichkeit optimistischeren Standpunkt ein. Bei einigen von ihm unter die Originale aufgenommenen Blättern erscheint mir die Eigenhändigkeit durchaus erwägenswert: Landsknechte, Kopenhagen (Kat. Nr. 7); Schreitender Mann, Nürnberg (17); Hll. Margarete und Barbara, Frankfurt (19); Loth, Dessau (23); Versuchung der Hl. Katharina zum Götzendienst, Kopenhagen (42); Studienblatt, Wien (103/104, unter der Voraussetzung, daß man sich für die HD-Gruppe der Gebetbuchzeichnungen entscheidet). Fraglicher erscheint schon

die Zuschreibung des Hl. Christophorus der Albertina (21) und der Anbetung der Könige, ehem. Liechtenstein (32, von W. selbst bezweifelt); starke Bedenken scheinen mir gegen die Zeichnung der Maria mit dem Kind im Wald, Braunschweig (3) und — trotz des Versuches, das Ungewöhnliche der Erscheinung durch die Technik der Rohrfeder zu erklären — gegen den Hl. Georg, Erlangen (8) zu sprechen. Auch der Landsknecht, Erlangen (106) scheint sich mir nicht gut in das Gesamtbild zu fügen, während die Salome, Cleveland (64) zwar als Bildtyp eine Sonderstellung einnimmt, aber doch unter den späteren Zeichnungen des zweiten Jahrzehnts denkbar wäre.

Dies nur einige Beispiele für jene Schwierigkeiten der Abgrenzung des eigenhändigen Werks. Eine Stellungnahme von Blatt zu Blatt verbietet der für diese Besprechung zur Verfügung stehende Raum. Unter den von Winzinger unter die Nachbildung und Schulzeichnungen verwiesenen Blättern wird man kaum eines für den Meister selbst in Anspruch nehmen wollen, so wichtig sie insbesondere für die Rekonstruktion der Gesamtheit von Altdorfers zeichnerischem Schaffen sein mögen. Die bedeutende Komposition der Kreuze auf Golgatha (127) zeigt in allen erhaltenen Repliken so deutlich den Widerschein der Handschrift Wolf Hubers, daß mir auch nur die Zuschreibung der Bilderfindung an Altdorfer sehr fragwürdig erscheint.

Sieht man von solchen verhältnismäßig geringen „Grenzverschiebungen“ ab, so ergibt sich sowohl in den Echtheits- wie in den Datierungsfragen eine recht weitgehende Übereinstimmung innerhalb der Forschung. Das kann nicht überraschen, da eine relativ große Zahl mit dem Monogramm bezeichneter und datierter Blätter sowohl für die Kritik wie für das chronologische Gerüst eine ausgezeichnete Grundlage bietet. Das gilt vor allem für die früheren, zeichnerisch reichsten Perioden bis etwa 1517/18, in denen die für die ganze Epoche so charakteristischen gehöhten Federzeichnungen auf farbig grundierten Papieren weit überwiegen. Auch hier wird man geneigt sein, in einzelnen Fällen kleine Verschiebungen vorzunehmen (z. B. den Bethlehemitischen Kindermord (46) und den Londoner Hl. Hieronymus (47) etwas früher entstanden zu denken), aber bei aller Bemühung um Exaktheit wird man sich darüber klar sein, daß es sich dabei stets nur um Annäherungswerte handeln kann. In einem Fall allerdings taucht eine neue These wie ein „ceterum censeo“ an verschiedenen Stellen mit betontem Nachdruck auf: es ist die Annahme, daß Altdorfers malerisches Hauptwerk, der Altar von St. Florian, nicht — wie bisher allgemein angenommen wurde — erst 1518 vollendet, sondern als ein Frühwerk bereits um 1508/10 entstanden sei. Der Verfasser hat diese These in einem Aufsatz der „Zeitschrift für Kunstwissenschaft“ (Bd. IV, S. 159 ff.) bisher nur kurz begründen können. Ich muß gestehen, daß seine Argumente mich — trotz mehrfacher Überprüfung — nicht überzeugen konnten und auch die in dem neuen Buch gegebenen Hinweise (z. B. bei Nr. 13, 19, 96, 123) mich nicht überzeugen. Im Gegenteil, die offensichtliche Beziehung der Frankfurter Zeichnung der Heiligen Margareta und Barbara (19) zu einem der Flügelbilder des St. Florianer Altars scheint in diesem Fall zu einer stilistisch nicht begründbaren, wesentlich zu frühen Ansetzung geführt zu haben. (Auch der Hl. Andreas (20) würde sich m. E. einige Jahre später besser einordnen.)

Wesentlich neue Aspekte für die Gesamterscheinung des Zeichners Albrecht Altdorfer ergeben sich aus der Zuschreibung der 28 von später Hand mit dem Monogramm H D bezeichneten Seiten aus dem in Besançon verwahrten Teil des Gebetbuches Kaiser Maximilians, denen Winzinger ein ausführliches Kapitel seiner Einführung widmet. Heinrich Röttinger war der erste, der (1903) diese Zuschreibung vorschlug, aber nach vielfachem Widerspruch (durch Giehlow, Baldass, Beenken, Weinberger) erst sehr viel später durch E. Flechsig und Fr. Winkler Zustimmung fand. Der Blick für die Eigenart und Qualität dieser Randzeichnungen war abgelenkt durch das vergebliche Bemühen der Forschung, zu den von der gleichen Hand des späten 16. Jahrhunderts mit dem Monogramm Altdorfers bezeichneten Seiten des Gebetbuchs eine Stellung zu finden. F. Winzinger hat nun die Frage mit erfreulicher Selbständigkeit neu aufgegriffen und bei genauer Vergleichung eine ansehnliche Zahl von sehr konkreten Feststellungen getroffen, die Altdorfers Autorschaft an diesem wesentlichen Teil des Gebetbuches im höchsten Grade wahrscheinlich machen. Auch chronologische Erwägungen, die die Gebetbuchzeichnungen in eine auffällige Lücke in dem sonstigen zeichnerischen Werk Altdorfers um 1514/15 verweisen, geben seinen Überlegungen eine starke Stütze, ebenso wie die technische Beobachtung der sonst ungewohnten Verwendung der im Gebetbuch benützten zarten rötlich-lila oder violetten Tinte bei der 1515 datierten Zeichnung des Segelschiffes (Erlangen, 105) und in dem frischen Skizzenblatt der Albertina (103/104). Ein kleiner Beitrag für die Beweisführung mag die Beobachtung sein, daß die Wiege, die auf fol. G 153 (89) ein Engel dem Christkind bereitet, bis in die letzten Einzelheiten der Konstruktion genau auf Altdorfers reizendem Stich der Hl. Anna Selbdritt (B. 14) im Gegensinn wiederkehrt.

Die Zuschreibung der Gebetbuchblätter setzt die Annahme voraus, daß Altdorfer fähig war, den quirlend-wirren und ausfahrenden Stil seiner Frühzeit in überraschendem Maß zu klären und zu bändigen und ihn so dem Vorbild Dürers zu nähern; kaum begreiflich, bis zu welchem Grade er sich in dessen Kalligraphie der Schnörkel und Knoten einzufühlen vermag. Hier gewinnt das Bild seiner zeichnerischen Möglichkeiten wesentliche neue Züge. Seine Phantasie entfaltet sich in bunter Erfindungskraft, ohne freilich die reine Rhythmik der Randzeichnungen Dürers ganz zu erreichen.

Von einer ganz anderen Seite erscheint Altdorfers Stil in den Skizzen- und Studienblättern, die Winzinger aus der chronologischen Folge herausgenommen und in einem gesonderten Abschnitt vereinigt hat. Diese Gruppe wirkt nicht homogen, weil sie flüchtige Entwurfsniederschriften der frühen Zeit mit den sorgfältig vorbereitenden Architekturentwürfen der 20er und vielleicht noch 30er Jahre zusammenfaßt, während wiederum die Landschaftsaquarelle etwas isoliert am Ende der „bildmäßig abgeschlossenen Zeichnungen“ stehen. Das für Altdorfer sehr charakteristische Bild der chronologischen Entwicklung wird durch diese Gruppierungen notwendigerweise etwas verunklärt, wie auch die Scheidung zwischen Originalen und Nachzeichnungen nicht mit voller Konsequenz durchgeführt ist.

Der objektivierter Stil der Architekturzeichnungen läßt die Eigenheiten der persönlichen Handschrift soweit zurücktreten, daß hier die klare Scheidung zwischen Altdorfer und Wolf Huber noch nicht völlig gelingt, zumal kein signiertes Blatt eine Wegweisung gibt. Das gilt insbesondere für das Vorbild des Kircheninterieurs in Erlangen (109), bis zu einem gewissen Grade aber auch für das 1518 datierte Blatt der ehem. Sammlung Masson, Paris (108). Ob man die Renaissance-Züge in den Architekturen des Susannenpalastes und der Kaiserbadfresken wirklich nur aus der Begegnung Altdorfers mit dem aus Augsburg kommenden Architekten der Kirche der „Schönen Maria“, Hieber, erklären kann, wie es S. 45 ff. geschieht, erscheint sehr fraglich, selbst wenn man darüber hinaus eine weitgehende Kenntnis sekundärer Quellen annimmt.

Auf Grund vieler neuer Beobachtungen kann Winzinger als Vorlagen Stiche Mantegnas und Zoan Andreas nachweisen, ebenso wie die wirkungsvollen Architekturphantasien des Florentiner Stiches des „Templum Salomonis“ und des außergewöhnlichen Blattes von B. Prevedari nach Bramante. Nicht alle Hinweise sind gleich überzeugend, manche überspitzt oder allzuweit hergeholt (Altichiero für den Hl. Georg Nr. 8; die Verbindung Friedrich Pacher-Signorelli bei Nr. 15 schon chronologisch unmöglich!), aber im Zusammenhang mit den deutschen Vorbildern (Dürer, Breydenbach) ergeben sich doch vielseitige Aufschlüsse für die Arbeitsweise Altdorfers.

Für die gegenständliche Bestimmung der oft unklaren bildmäßigen Zeichnungen der Frühzeit werden mehrfach neue Deutungen vorgeschlagen, von denen einige gewiß Geltung behalten dürften (z. B. 16, 18, 122; fraglich 1 und 23).

Aus dem Bestreben, das gezeichnete Werk Altdorfers von fremdem Gut zu reinigen, ergab sich der beachtenswerte Versuch, in einem letzten Abschnitt die ausgeschiedenen wichtigsten Schulzeichnungen unter eigenen Meistern zu neuen Gruppen zu vereinigen, in der methodisch richtigen Erkenntnis, daß die Trennung von dem Hauptmeister erst dann ganz befriedigend und ganz gerechtfertigt ist, wenn ein eliminiertes Blatt in einem anderen Oeuvre fest verankert wird. Leider kann dieser Versuch nur zu einem bescheidenen Teil als gelungen gelten. Weder der geheimnisvolle „Meister der Vita“ noch Erhard Altdorfer gewinnen ein wirkliches Profil, wenn man ihnen die unter ihrem Namen vereinigten, oft sehr heterogenen Blätter zuteilen wollte. Kaum denkbar die Nummern 132 oder 142 für den Vitenmeister, die Madonna 149 für Erhard Altdorfer. Dessen Namen wird man für die drei frühen Zeichnungen 143—145 gerne in Erwägung ziehen, während die Frankfurter Anna Selbdritt (147) trotz der auffälligen Zartheit des Striches doch wohl besser im Frühwerk Albrechts verbliebe. Übrigens wird man auch dem Vorschlag im vorhergehenden Abschnitt, die ungewöhnlich derben Helldunkelzeichnungen der Beweinung und der Heiligen Sippe (124, 125) dem viel feiner organisierten Hans Leu zuzuschreiben, kaum zustimmen können.

Nachdem die vorliegende Besprechung absichtlich vom gebotenen Material und dem erläuternden Katalog ausgegangen ist, um den konkreten Forschungsbeitrag in den Vordergrund zu stellen, sei zum Schluß noch des einleitenden Textes gedacht. Er ist, besonders in seinen allgemeinen Teilen, mit fühlbarer Anteilnahme und starker An-

empfindung geschrieben, aus der dem Verfasser nicht selten ausgezeichnet charakterisierende Formulierungen gelingen, so etwa, wenn das künstlerische Wesen Altdorfers mit jenem Dürers verglichen und kontrastiert wird. In der gesamten Darstellung ist die Verflechtung von älteren Erkenntnissen und neuen Beobachtungen so dicht, daß nur eine vertraute Kenntnis der früheren Forschung die jeweilige persönliche Stellungnahme des Verfassers zu den sich bietenden Problemen in allen Einzelheiten deutlich werden läßt.

In den einzelnen Kapiteln wechseln Fragestellungen geistesgeschichtlicher, formaler und entwicklungsgeschichtlicher Art mit pragmatischen Untersuchungen, ohne daß immer eine zwingende Logik des Aufbaus sichtbar wäre. So ist es für den nicht eingeweihten Leser nicht leicht, zu jener Wegweisung zu kommen, aus der sich ihm der Reichtum der Bilder und die Vielfalt ihrer Probleme erschließen könnten. In den Abschnitten über Altdorfers Anfänge und die Herkunft seines Stils wird das Verhältnis zu J. Kölderer, zu Breu und Cranach, zu Pacher und zu Dürer behandelt, womit zweifellos die nächstliegenden Faktoren seiner frühen Entwicklung genannt sind. Die brennende Frage nach der Entstehung seines spezifischen zeichnerischen Stils, die zugleich das Problem der Kölderer-Werkstatt und einer Erscheinung wie des „Meisters der Vita“ enträtseln müßte, findet freilich auch hier keine befriedigende Beantwortung. Sie bleibt der Forschung noch immer aufgegeben, bis sich, vielleicht durch das Auftauchen neuen dokumentarischen Materials, diese schwer entwirrbaren Beziehungen klären werden.

Kleinere Ergänzungen zu den reichen Abbildungs- und Literaturhinweisen im Katalog können an dieser Stelle nicht gegeben werden; doch sei für die in Oxford befindlichen Blätter (5, 37, Kopie von 135, sowie eine von Winzinger nicht aufgenommene und auch nicht gesicherte Zeichnung eines Liebespaares) auf den wichtigen Katalog von K. T. Parker hingewiesen: *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean-Museum, Volume I. Oxford, 1938, Nr. 268—271.*

Nach den Plänen von Autor und Verlag stellt die Ausgabe der Zeichnungen den ersten Teil einer umfassenden Altdorfer-Monographie dar, dem in einem zweiten Band die Kupferstiche, Holzschnitte und Radierungen und in einem dritten die Gemälde des Meisters folgen sollen. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, da für manche Urteile erst aus der Darstellung des Gesamtwerks die genauere Begründung zu erwarten ist.

Peter Halm

CHARLES DE TOLNAY, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*. (Text und kritischer Katalog.) Zürich 1952 Rascher Verlag. 4^o 96 S., 188 Abb. auf 96 Lichtdrucktafeln.

Die erste umfassende Darstellung Bruegels als Zeichner hat der Autor im Jahre 1925 (bei Piper) veröffentlicht. Dieses Buch ist längst vergriffen. Zahlreiche Zeichnungen sind neu aufgetaucht (der Katalog verzeichnet deren 29), so daß der Gedanke einer Neuausgabe des wertvollen Buches auf der Hand lag. Tolnay hat den Haupttext seines Buches fast unverändert zum Wiederabdruck gebracht. Was an

dem vorliegenden Band neu ist, hat der Verfasser vor allem in dem Abschnitt „Ergänzungen zum Text“ und im „Katalog“ konzentriert, und diesen Teilen des Buches sei auch das vorliegende Referat gewidmet.

Aus dem Vorwort der ersten Ausgabe sind die Einleitungssätze der neuen übernommen: „Die Zeichnungen Bruegels sind keine zufälligen Naturstudien zur einfachen Übung des Handwerks, noch zur Lösung gewisser darstellerischer Probleme, sind keine Vorbereitungen zu Gemälden. Sie sind vollgültige, in sich selbst abgerundete Werke, in denen das immer gegenwärtige Problem, die Ergründung des Weltwesens, von einer bestimmten Seite her gefaßt ist.“ Diese die Bedeutung von Bruegels Zeichnungen zu fassen suchende Definition betont keine Eigenschaft, die sie etwa von den Zeichnungen Altdorfers und Hubers und von den Landschaftsblättern Dürers unterscheiden würde. Übungszeichnungen im Sinne der Modellstudien der Italiener haben die nordischen Künstler vor der Entwicklung der Akademien nie geschaffen, denn auch die Aktstudien Dürers und seiner nordischen Nachfolger bis Jacques de Gheyn haben mehr den Charakter einer prinzipiellen Auseinandersetzung mit einer neu geoffenbarten Welt als den einer geläufigen Werkstattpraxis, eines „gradus ad parnassum“.

Bruegels Landschaftszeichnungen sondern sich in Naturaufnahmen und freie Kompositionen. Die Naturaufnahmen Dürers und der Künstler der Donauschule sind unter dem überwältigenden Erlebnis großartiger oder lieblicher Landschaft, das zu einer neuen Welterkenntnis und Welterfassung führte, entstanden; der Landschaft der Berge, vornehmlich der Alpen. Sie sind zunächst menschliches Dokument und Bekenntnis und erst im weiteren Verlauf der Entwicklung „Kunstwerk für sich“ wie die in häufigen Wiederholungen erscheinenden Blätter der Donauschulmeister. Dasselbe gilt auch für Bruegels Zeichnungen. Niemals hat er eine Naturaufnahme direkt als Kupferstichvorlage verwendet. Wohl aber hat er, wie Tolnay an einer Reihe von Beispielen erläutert, ihre Elemente in freier Kombination in seine erfundenen Landschaftskompositionen eingebaut. Diese Kompositionen, von denen die 1553 datierten schon während der Italienfahrt entstanden sein könnten, sind meist signiert und datiert. Sie mögen als selbständige Kunstwerke gelten, sind aber zugleich potentielle Vorlagen für den Kupferstich gewesen, selbst wenn sie nicht in diesem Medium zur Ausführung gelangten. Der Gedanke der Ausführung in Kupferstich dürfte bei ihrer Entstehung Pate gestanden haben. Solche Zeichnungen müssen die Vorlagen für die „Kleine“ und die „Große Landschaftsfolge“ gewesen sein. Eine einzige von ihnen ist bekannt (das Blatt des Louvre).

Damit kommen wir zu einem sehr wesentlichen Punkt von Bruegels zeichnerischem Schaffen, der mit seiner geistes- und gesellschaftsgeschichtlichen Stellung zusammenhängt: seine Bedeutung für die Entwicklung der Reproduktionsgraphik. Neben dem gedruckten Buch wird das gedruckte Bild wichtigstes Instrument der Intellektualisierung des nordischen Geisteslebens, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts Platz greift. Die Verleger, die beides ediciren, beginnen ihre große Rolle als die wichtigsten Mäzene der Künstler zu spielen. Zu Bruegels Freunden gehören zwei Geographen.

Der Landschaftsradierer und Verleger Hieronymus Cock wird sein Hauptmäzen, der seine künstlerischen Tendenzen, wie das Zurückgreifen auf Bosch, sofort kommerziell utillisiert. Tolnay hat diese Geisteswelt in seinen verschiedenen Arbeiten über Bruegel überzeugend geschildert. Dabei war Hieronymus Cock ein Künstler von wesentlicher Bedeutung. Heemskerck und er waren die nordischen Meister, die als erste die romanistische Landschaft einführten: die Gestaltung der Erdoberfläche als organisch-plastisches Gebilde, als eine kohärente Einheit, die mit dem optischen Kulissensystem der Patinierschen Weltlandschaft brach. Dies war eine Neuerung, deren Kühnheit voll zu Bewußtsein kommt, wenn man Heemskercks und Hieronymus Cocks Landschaften mit denen ihrer Zeitgenossen Cornelis Massys, Hans Vereycke und Matthys Cock, Hieronymus' Bruder, vergleicht, die noch der Patinierschen Weltlandschaft anhängen. Während Heemskercks und Cocks romanistische Landschaften hauptsächlich Rahmen römischer Denkmälerdarstellungen waren, wird ihre formal plastische Kohärenz bei Bruegel zu jener grandiosen hylozoistischen Kosmosvorstellung, zu jener beseelten Einheit, die er ebenso visuell gestaltete wie seine philosophischen Zeitgenossen intellektuell.

Immerhin dürften Hieronymus Cocks romanistische Landschaften für Bruegel in seiner Jugendentwicklung von wesentlicher Bedeutung gewesen sein: daß Van Mander ihn als Bruegels zweiten Lehrer anführt, muß historisch begründet sein. Vielleicht war er mit verantwortlich für Bruegels langausgedehnte Italienfahrt. Jedenfalls scheint Bruegel nach dem Süden nicht als ein Adept der neuen Figurenmalerei, sondern als ein Spezialist der neuen kosmographischen Landschaftsmalerei gewandert zu sein, wie nach ihm Stinemolen, Hendrik van Cleve, die Bril, Pieter Stevens und Hoefnagel. Sonst wäre nicht die Fülle von Landschaftszeichnungen aus der Italienfahrt zu erklären.

Ein gesichertes Werk Bruegels aus der Zeit vor der Italienfahrt ist unbekannt. Für die Meeresansicht von Antwerpen (T. 1) wird man der Datierung Pophams (um 1559) den Vorzug vor der Tolnays (um 1550) geben. Die frühesten völlig unbestrittenen Gemälde Bruegels, die wir kennen („Der Hafen von Neapel“ und der „Sturz des Ikarus“), sind Paradigmen der neuen kohärenten Kosmosvorstellung, die den Erdball als plastisches Gebilde erfaßt. Erst *nach* der Heimkehr von Italien beginnt der Patiniersche Landschaftstypus auf Bruegel einzuwirken, durch die neue Kosmosvorstellung modifiziert. Ein Beispiel hierfür ist die Berliner Landschaft mit der „Ruhe auf der Flucht“ (T. 6), bei der Baldass' Datierung „um 1560“ mit Hinweis auf T. 29 viel überzeugender wirkt als Tolnays Datierung in die italienische Zeit. Es ist dieselbe Zeit, in der Jan van Amstels Bildraumbühne für Bruegels Figurenkompositionen bedeutsam wurde.

Van Mander berichtet, daß Bruegel den Weg nach Italien über Frankreich nahm. Eine gemalte Ansicht von Lyon aus Clovios Besitz ist dokumentarisch überliefert. Die zahlreichen gezeichneten Naturaufnahmen lassen die Identifizierung der Motive erhoffen, wie dies Rusconi bei Dürer gelungen ist. Aus dem südlichen Italien sind die Motive aus Rom (T. 4) und Reggio (T. 5) bekannt. Glück erwähnt in seinem

großen Bruegelbuch (p. 7) eine Ansicht von Fondi (amerikanischer Privatbesitz), die Tolnay nicht verzeichnet. Mehrere der Gebirgslandschaften wurden identifiziert: von Tolnay eine Ansicht der Martinswand bei Innsbruck (T. A 4), von E. Bier eine Ansicht des Tessiner Tals mit den Schlössern Castello Grande und Castello Montebello (T. 18). Eine gemalte Ansicht des St. Gotthard befand sich in Rubens' Nachlaß (Glück). Diesen möchte ich im folgenden einige weitere Identifizierungen beifügen. Eine Zeichnung im Bowdoin College (T. 16) stellt das obere Rheintal bei Waltensburg (zwischen Truns und Ilanz) dar; die Aufschrift „Walterspurg“ könnte von Bruegel selbst stammen. Die gleiche Graubündener Gegend erscheint in der großartigen Landschaftszeichnung, die im Vorjahr bei Christie's (May 16, 1952) versteigert wurde (nicht bei Tolnay). Ein englischer Sammler notierte darauf „on the Rhine“. Es könnte sich um die östlich von Waltensburg gelegene Burg Jörgenberg mit dem Dorf Ruis handeln; der Berggipfel gegenüber wäre dann der Piz Mundaun. Schließlich erscheint die gleiche Gegend, die „Pardella“, nochmals in der nach meiner Ansicht von Tolnay zu Unrecht verworfenen Zeichnung des Museum Boymans (T. A 8); die Pinselarbeit darin ist von späterer Hand, wofür es bei Bruegel noch andere Beispiele (T. 2 und 5) gibt. Der Meister dürfte also nicht wie Dürer auf kürzestem Wege nach dem Süden bzw. heimwärts die Berge durchquert haben, sondern die Fülle seiner Studien sowie die mit verschiedenen Punkten der Schweiz und Österreichs identifizierbaren Motive lassen Kreuz- und Querfahrten durch die Alpen vermuten.

Tolnays Kritik der Landschaftszeichnungen, die er als apokryph erklärt, wird man in den meisten Fällen zustimmen können. (Außer für T. A 8 möchte ich noch zugunsten der „Martinswand“ T. A 4 als eines Originals plädieren). In einzelnen Fällen, wie des „Bagger“ T. A 15 und der Berglandschaft der Sammlung Bredius T. A 10 (die ich für Goltzius halte), hat er selbst sein früheres positives Urteil revidiert. Unter den verworfenen Blättern würde man zumindest eine Abbildung der von Lugt für Pieter Bruegel in Anspruch genommenen „Landschaft mit dem Angler“ in London wünschen. Die Vorzeichnungen für die zwei kleinen Landschaftsfolgen von 1559 und 1561, die Ludwig Burchard dem Cornelis Cort gab, weist Tolnay der Richtung des Cornelis Massys zu. Eher könnte man, rein aus stilkritischen Argumenten, an Cornelis van Dalem denken, wenn man es nicht vorzieht, bei dem durch die Aufschrift der 3. und 4. Ausgabe gewährleisteten Cort zu bleiben.

Es ist eigentümlich, daß mit der Rückkehr aus dem Süden die Naturaufnahmen in Bruegels zeichnerischem Werk ein Ende finden. Die große Landschaftsfolge von 1555 baut freie Kompositionen auf, in denen frühere Naturaufnahmen nach Bedarf verwendet werden. 1559—61 sind die Zeichnungen datiert, die Tolnay als die „Kleine Landschaftsfolge“ zusammenfaßt. „Folge“ ist hier nicht in dem Sinne zu verstehen, daß der Künstler selbst sie als Zyklus dachte wie die „Große Landschaftsfolge“ von 1555 und vielleicht auch die fünf maßgleichen Landschaften von 1562. Die Blätter verbindet vielmehr ihr gleichartiger Charakter der freien Komposition. Sie sind Erinnerungsbilder, wie die Dorfansichten, oder Phantasielandschaften, wie

die Gebirgsszenarien, in denen merkwürdigerweise die Requisiten der alten Patinierschen Weltlandschaft wieder zum Vorschein kommen, jedoch in einem Grade umgegossen und vereinheitlicht, der den alten Weltprospektmalern völlig fremd war.

Bruegels sämtliche Figurenkompositionen sind Vorzeichnungen für den Kupferstich, mit einer einzigen Ausnahme: „Maler und Kenner“ in der Albertina. Dieses Blatt hat in der Tat nur die Aufgabe gehabt, Kunstwerk für sich zu sein, als eine Art Bekenntnis des Zeichners, das vielleicht nur für ihn selbst bestimmt war, nicht einmal für andere. Denn es muß bei dem ausführlichen großen Blatt auffallen, daß es weder signiert noch datiert ist. Zwar ist es allseitig etwas beschnitten, wie wir aus der Nachzeichnung der Sammlung Korda erfahren (T. 119); Tolnays Ansicht, daß diese spätere Kopie eine eigenhändige Wiederholung sei, dürfte wohl kaum jemand beipflichten, auch widerspräche eine solche Selbstwiederholung völlig dem Charakter des Künstlers, doch auch diese Nachzeichnung läßt Signum und Datum vermissen.

Die Kupferstichvorzeichnungen waren für weiteste Kreise bestimmt; so wiegt das moralisch didaktische Element in ihnen vor. Daß Bruegel in ihnen die Verkehrtheit der Welt an den Pranger stellen wollte, hat Tolnay eindringlich und in vielem überzeugend interpretiert. Er hat selbst Bruegels religiös-allegorische Darstellungen davon nicht ausgenommen und ihnen einen versteckten Gegensinn unterlegt, der die Bedeutung dieser altgeheiligten Formen in ihr Gegenteil verkehrt. Die Übersteigerung dieses Bestrebens hat Widerspruch erweckt, doch hat sie Tolnay in dieser Ausgabe seines Buches nicht gemildert. Die lange Beschreibung der neuentdeckten „Fortitudo“, die er beifügte, setzt sie mit alter Schärfe fort. Aus den Türmen der heiligen Burg, die Gesichtern gleichen, schließt er, daß Satan in ihrem Herzen sitze und der ganze Kampf ein Scheinkampf und vergeblich sei. Dem wäre entgegenzuhalten, daß Bruegel kaum dachte, Satan sende Scharen von christlichen Streitern zum Kampf gegen sich selbst aus. Denn das Heer wird deutlich aus der Burg entsandt, wie die Haltung des Torwächters andeutet. Bruegel war wohl ein Pessimist vom Schlage Sebastian Francks, was das Menschengeschlecht anbelangt, doch er war kein Spötter wie Hieronymus Bosch, dem der Spott zur zweiten Natur wurde, zum Dämon, der die nach außen noch fest in den Angeln haltende Welt der Kirche unterhöhlt. Diese Welt der Kirche gibt es bei Bruegel nicht mehr; ihre Formen sind zu menschlichem Brauchtum, Folklore geworden, das der Künstler ernsthaft schildert. Daß Bruegel manche seiner ethischen Wahrheiten dabei in verschlüsselter Form niedergelegt hat, dürfte zutreffen, denn gefahrlos war es auch in seinen Tagen nicht, alles offen auszusprechen, was man dachte. Ein Gegenstück dazu finden wir in der gleichzeitigen musikalischen Notation, deren Radikalismen verschleiernde Doppeldeutigkeit Lowinsky in einem aufschlußreichen Buch behandelt hat (*Secret chromatic Art in the Netherlands Motet*, New York 1946).

Aus den figuralen Kompositionen Bruegels scheidet Tolnay die „Kermesse von Hoboken“ der ehem. Sammlung Oppenheimer (T. A 20) aus mit dem Vermerk „wahrscheinlich nur eine Kopie aus der Zeit“. Die viel zu kleine Abbildung (der Katalog nennt keine Maße) gibt keine Vorstellung. Ein Vergleich des großen Lichtdrucks der

Vasari Society läßt keinerlei Schwächen, die zur Verwerfung zwingen würden, erkennen.

Die eigenartigste und problematischste Gruppe unter den Zeichnungen Bruegels, sowohl für die Kritik wie für Interpretation, sind die Figurenstudien nach dem Leben mit Farbenangaben. Es sind kürzlich sogar Stimmen gegen die Urheberschaft Bruegels laut geworden, da ein neuauftauchtes Blatt (T. 81a) die alte Bezeichnung „R. Savery“ von fremder Hand trägt. Diese Aufschrift braucht nicht zu beunruhigen, da vier andere Blätter den Namen Bruegels in alter Handschrift zeigen, die Tradition also, daß die Blätter von ihm sind, weit zurückgeht. Tolnay hat von diesen Blättern in der ersten Ausgabe mehr verworfen als in der vorliegenden. Sein negatives Urteil überzeugt natürlich bei T. A 31, A 33 und A 34. Es sind offenkundige Nachzeichnungen, ohne Angaben von Farben. Bei anderen Verwerfungen stehen wir aber vor beträchtlichen Schwierigkeiten. Tolnay selbst hat sein Urteil zugunsten einer Reihe von Blättern revidiert: T. 70—75. Seine Chronologie, diese Blätter an den Anfang der Entwicklung setzend und die monumentalen wie den Marktbauer der Albertina (T. 108) ans Ende, ist völlig überzeugend. Doch nicht überzeugend ist es, ein so evident von der gleichen Hand stammendes Blatt wie T. A 22 und A 23 (Berlin, Bock-Rosenberg Nr. 727) zu verwerfen. Wenn sich unter den von Tolnay verworfenen Blättern Nachzeichnungen oder Imitationen befinden, so muß dies durch Überprüfung der Handschrift der Farbenangaben erwiesen werden können. Man mag der Graphologie der zeichnerischen Darstellung heute noch nicht ein völlig eindeutiges Urteil zutrauen, aber die Graphologie der Schrift ist ein solches bereits zu fällen in der Lage. Die Abbildungen bei Tolnay reichen zur Entscheidung der Frage der Handschriftidentität nicht aus. Diese könnte jedoch durch eine umfassende Ausstellung der Originale abschließend entschieden werden. Eine große Bruegel-ausstellung, die das gesamte Material vereinigte, wäre eines der dringendsten Bedürfnisse unserer Wissenschaft. Auch echte Bruegelzeichnungen können durch spätere Überarbeitung, Lavierung und Aquarellierung so entstellt werden.

Was war die Bedeutung der Figurenstudien mit Farbenangaben? Man betrachtete sie zumeist als Naturstudien für die Bildverwertung. Tolnay wies nun mit Recht darauf hin, daß keines der Blätter in einem Bilde Verwendung gefunden hat, mit Ausnahme des Figurenpaares T. 95, von dem nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, daß es eine Naturstudie nach dem Leben ist. Tolnay hat deshalb diese Kategorie von Zeichnungen in einer Weise interpretiert (p. 39), die schließen läßt, daß er sie als „autonome Bildgattung“, für einen Beschauer oder Liebhaber bestimmt, betrachtet. Bruegel habe die Farbzeichnungen für einen Leser „umschrieben“. Otto Kurz (Die Graphischen Künste, N. F. I (1936), p. 6) hält demgegenüber an der Bestimmung für Bildverwertung fest. Daß Bruegel die Farbnotizen zur Lektüre von Beschauern niedergeschrieben habe, ist nicht anzunehmen. Kein Beschauer, der das Blatt genießen will, hätte sich mit ihrer Entzifferung bemüht. Diese Notizen machte der Meister für sich selbst, nicht zur Übertragung der Blätter in Bilder. Doch hatte Bruegel prägnante Termini für seine Farbenwahrnehmungen, die der Skala seiner Palette entsprachen

und, den Figuren beigesetzt, sofort in dem Künstler intensive Erinnerungsvorstellungen erweckten. So konnten diese Zeichnungen das Kraftreservoir werden, aus dem heraus er seine Bildkompositionen verlebendigte und bereicherte, ohne sie tale quale zu übertragen. Trotzdem muß Bruegel an einen potentiellen Beschauer gedacht haben, denn für sich selbst hat er die Beifügung „naer het leven“ nicht auf die Blätter gesetzt. Sie klingt wie ein Appell, wie eine Belehrung, wie ein Ausrufungszeichen.

Bruegels Zeitgenossen betrachteten ihn als einen Mann der Schnurren und Schwänke: „Pieter den Drol“. Van-Mander sagt, daß er „sehr spaßhaft war und die Leute — auch seine eigenen Gesellen — durch allerlei Spuk und Lärm, den er ausheckte, zu erschrecken liebte“. Seine moralisch-lehrhaften Werke galten mehr als unterhaltsame Erfindungen denn als Darstellungen der Welt, wie sie eigentlich ist. Dieses Urteil wird sich natürlich auch auf die Gestalten bezogen haben, die sie bevölkern. Bruegel setzte nach dem Urteil des Publikums die skurrilen Phantasien und Traumgestalten des Hieronymus Bosch fort. Seine wahre Absicht war aber die, wirkliches Leben zu geben.

Tolnay und im Anschluß an ihn Kurz haben mit Recht betont, daß Bruegel in den „naer het leven“-Blättern meist nicht die gang und gäbe Leute zeichnete, geläufiges Bauern- und Stadtvolk, sondern seltsame, absonderliche, exotische oder skurrile, durch Kostüme oder Gehaben auffallende Menschen, wie sie seine Bilder bevölkern: Repräsentanten der „verkehrten Welt“. Sie dürften dem gleichen Urteil begegnet sein wie seine Bilder, nach denen er „Pieter de Drol“ genannt wurde. So sehen aber die Menschen wirklich aus, die hat er ja nicht erfunden, sie sind ihm leibhaftig begegnet! „Viso fantastico“, wie sich Leonardo neben eine Adresse notierte. Während man jedoch weder in Leonardos Karikaturen, noch in Boschs Bettlerblättern feststellen kann, wo die Naturbeobachtung endet und die freie Phantasie beginnt, kann man dies in den Blättern des Positivisten Bruegel sehr genau, und wie um zu verhindern, daß darüber Meinungsverschiedenheiten entstünden, schreibt er es deutlich darauf für alle jene, denen irgendwann einmal diese Blätter begegnen könnten: „naer het leven“. Sobald wir es in diesem Sinn verstehen, müssen wir Tolnay beipflichten, wenn er in diesen Blättern persönliche Dokumente und Kunstwerke von einer sonst nicht wiederkehrenden Eigenart sieht. „Naer het leven“ hat später nur noch einer so intensiv beobachtet und gezeichnet, der aber hatte nicht mehr nötig, es darauf zu schreiben: Rembrandt.

Otto Benesch

HANS GELLER, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800—1830, mit einer Einführung in die Kunst der Deutsch-Römer von Herbert von Einem*. Berlin 1952, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 8° XII, 150 Seiten, 581 Abb. auf 192 Lichtdrucktafeln.

Nachdem der Deutsche Verein vor fast zwanzig Jahren das Hauptwerk der deutsch-römischen Kunst, die Wandmalereien im Casino Massimo, durch eine aufwandvolle Veröffentlichung vorgelegt hat, konnte er sich um die Erforschung des nämlichen Kunstkreises jetzt abermals ein Verdienst erwerben. Der Verfasser, kein Mann der

zünftigen Wissenschaft, aber durch Abstammung aus dem Kreis der Nazarener, durch mehrere gelungene Vorarbeiten, eifriges Studium und selbstlose Hingabe legitimiert, ein Liebhaber und Dilettant im Schopenhauerschen, das ist besten Sinne, hat dies Kompendium geschaffen, dessen Nützlichkeit und Brauchbarkeit, schon ehe es ausgedruckt war, sich in zahlreichen Fällen erwiesen hat. Es bietet nämlich in seinen verschiedenen Verzeichnissen ein unschätzbares Hilfsmittel dar, um sich zurechtzufinden in dieser Masse, — und von einer Masse muß man tatsächlich sprechen in Anbetracht der Fülle von Namen, bekannten neben nie gehörten deutscher Künstler, die im Zeitraum von 1800 bis 1830 Rom besucht oder in Rom gelebt haben. Damit ist die Aufstellung bei Fr. Noack: „Das Deutschtum in Rom“ (1927) in manchen Punkten ergänzt und überholt worden, desgleichen Thieme-Becker sowie der Allgemeine Bildniskatalog von W. Singer (1930 ff.). Das war nur möglich, indem der Verfasser auf vielfachen, verschlungenen und oftmals verschütteten Wegen den verwandtschaftlichen und Freundesbeziehungen und Erbfolgen bis in die ungeahntesten Geborgenheiten des Privatbesitzes nachspürte — im Gegensatz zu Singer, der bekanntlich nur die gedruckt vorliegenden Kataloge einiger öffentlicher Sammlungen vereinigt hat —, um seine Funde zu machen, seine Reihe zu vervollständigen, wobei es als ein besonderer Umstand hervorgehoben zu werden verdient, daß infolge der Kriegsläufe die ganze Arbeit doppelt hat geleistet werden müssen. Merkt man es ihr an? Vielleicht dem Abbildungsteil, bei dem es nicht möglich war, ihn in der ursprünglich beabsichtigten Ausbreitung zu bringen. Aber auch in der vorliegenden Form ist die Fülle erstaunlich. Sie ist freilich weniger ein hübsches Bilderbuch (wie etwa das reizende, soeben bei Gebr. Mann erschienene Bändchen A. v. Schneiders, das sich lediglich auf die berühmten Fohrschen Zeichnungen beschränkt), als ein ausgezeichnetes Nachschlagewerk mit reichhaltigem Vergleichsmaterial, für dessen Darbietung jeder, der sich mit der Zeit beschäftigt, dankbar sein wird.

Die etwa zwei Bogen umfassende Einleitung, die Herbert von Einem beisteuerte, wird man gern und mit Gewinn lesen. Werden doch, gleichsam als Ausschnitt aus einer umfassenderen Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts, die Hauptkräfte der Wirkung Roms auf den deutschen Geist um 1800 und die hauptsächlich von ihr getroffenen Künstlerpersönlichkeiten in der bei H. v. Einem gewohnten, vorzüglichen und klugen Charakteristik beleuchtet.

P. O. Rave

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. 1. bis 30. 4. 1953: Gemälde von Anton Räderscheidt (Köln). Im Graphischen Kabinett: Aquarelle und Holzschnitte von Heinz von den Hoff (Köln).

AUGSBURG Schaezler-Haus. 7. 3. bis 6. 4. 1953: Sonderausstellung zum 60. Geburtstag des Architekten Thomas Wechs.

BREMEN Kunsthalle. 15. 3.—12. 4. 1953: Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle von Otto Freytag (Berlin). 22. 3.—3. 5. 1953: „Jugend zeichnet“.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 22. 3. 1953: Der graphische Zyklus „Misere“ von Georges Rouault.

FRANKFURT/M. Kunstverein. 1. bis 22. 3. 1953: Französische Impressionisten (farbige Wiedergaben).

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 22. 3.—19. 4. 1953: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Will Sohl (Heidelberg); Mobiles von Alexander Calder; Tontafeldrucke von Franz Veerseman (Rothenburg).

HAMBURG Museum für Kunst und Gewerbe. Bis 15. 3. 1953: Das moderne Filmplakat. Ab 15. 3. 1953: Gemälde und Graphik von Ch'i Po-shih und Papiersilhouetten aus der Sammlung Alfred Koehn (Peking-Tokio).

Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 8.—31. 3. 1953: Das schöne Heim, eine Möbel- und Werkkunausstellung.

KAISERSLAUTERN Pfälzische Landesgewerbeanstalt. März 1953: Joachim Utech — Johann Georg Müller. April bis Mai 1953: Gemälde und Graphik von Georges Braque.

KARLSRUHE Staatl. Kunsthalle. 3. 3. bis 6. 4. 1953: Schlesische Ansichten aus alter und neuer Zeit.

KASSEL Kunstverein. Bis 16. 3. 1953: Holzschnitte, Malerei, Zeichnungen von Franz Masereel.

LÜNEBURG Museum für das Fürstentum Lüneburg. Bis 15. 3. 1953: Skulpturen und Zeichnungen von Ernst Barlach aus der Sammlung Reemtsma.

MÜNCHEN Staatl. Museum für Völkerkunde (im Amerika-Haus). März 1953: Die Kunst Afrikas.

Städt. Galerie: Bis 12. 4. 1953: Wilhelm Braun, Hans Jürgen Kallmann, Rudolf Schlichter, Seff Weidl, Künstlergruppe „Der Weg“.

Historisches Stadtmuseum. Bis Mai 1953: München im 18. Jahrhundert.

MÜNSTER/W. Westfäl. Kunstverein. Ab 15. 2. 1953: Gemälde, Tuschzeichnungen und Graphik von Alexander Camaro (Berlin).

NÜRNBERG Fränkische Galerie. Bis 3. 3. 1953: „Graphik wirbt“, Ausstellung des Bundes deutscher Gebrauchsgraphiker, Landesgruppe Franken.

OSNABRÜCK Städt. Museum. Ab Februar 1953: Plastiken von Erich Schmidtbohm.

RHEYDT Städt. Museum Schloß Rheydt. 22. 3.—14. 4. 1953: Rembrandt, Radierungen (Leihgaben der Städt. Kunstsammlungen Düsseldorf).

SPEYER Historisches Museum der Pfalz. Bis 19. 4. 1953: Amerikanische Volkskunst.

STUTTGART Württ. Staatsgalerie. 15. 3.—30. 4. 1953: Barockzeichnungen aus dem Schloßmuseum Ellwangen.

ULM Museum der Stadt. Bis 22. 3. 1953: Albrecht Dürer, Holzschnitte und Kupferstiche. 1. 3.—22. 3. 1953: Mies van der Rohe. 29. 3. bis 26. 4. 1953: Plakate von Raymond Savignac.

WIESBADEN Städt. Gemäldegalerie. 22. 3.—31. 5. 1953: „Kunst am Rhein“.

WUPPERTAL Städt. Museum. Bis 15. 3. 1953: Gemälde, Aquarelle, Graphik von Will Sohl (Heidelberg).

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz (auf Auslandsurlaub), z. Zt. Prof. Dr. L. H. Heydenreich. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstr. 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt des Niedersächsischen Landeskonservators, Hannover, Rudolf-von-Bennigsen-Str. 1, erbeten.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Neue Fernruf-Sammelnummer Nürnberg 2 65 56. — Bankkonto: Südd. Bank AG, Filiale Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: W. Tümmels Buchdruckerei, G.m.b.H., Nürnberg.